

2019-07-29

Od postmodernizma k posthumanizmu - Fotografirana zival

Baker, C

<http://hdl.handle.net/10026.1/14713>

Fotografija

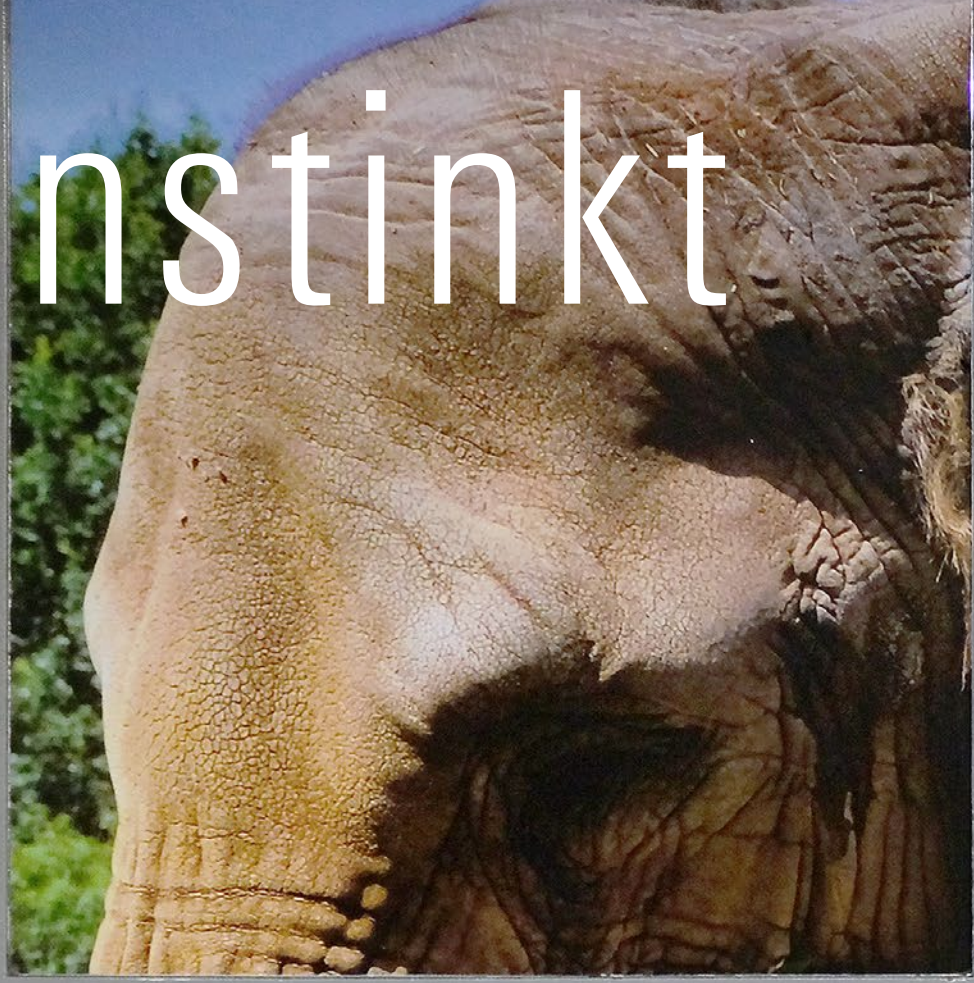
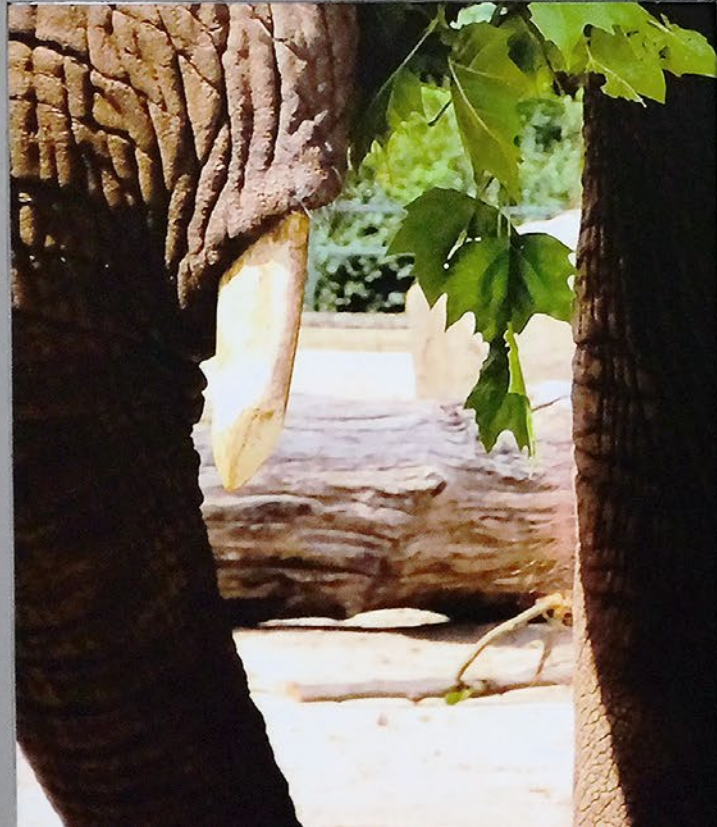
Membrana, Maurerjeva 8, Ljubljana, Slovenia

All content in PEARL is protected by copyright law. Author manuscripts are made available in accordance with publisher policies. Please cite only the published version using the details provided on the item record or document. In the absence of an open licence (e.g. Creative Commons), permissions for further reuse of content should be sought from the publisher or author.

CAROLE BAKER / DAVID BATE / VANJA BUČAN / EMINA DJUKIĆ / MIHA COLNER / NAOMI KRITZER /
JOAN FONTCUBERTA / JASNA JERNEJŠEK / PANOS KOMPATSIARIS / LENART J. KUČIĆ / MONTSE MORCATE /
ANDREIA ALVES DE OLIVEIRA / JANI PIRNAT / URŠKA SAVIČ / MONIKA SCHWÄRZLER / MAJA SMREKAR /
MARKO STOJANOVIĆ / NEZAKET TEKIN

fotografija/84, 85

Istinkt



Od postmodernizma k posthumanizmu

Fotografirana žival

Carole Baker

Prevedel Jaka Andrej Vojevec

“Namesto o posthumanistični fotografiji se zdi bolj smiselno govoriti o nitih posthumanistične misli in prakse, ki prevevajo sodobno fotografsko umetniško prakso.”

V ZADNJIH DESETLETJIH so živali zapustile senčna obrobja kulturne nevidnosti in prestopile pod žaromete, s tem pa so se spremenile v stožer cele palete skrbi glede ontologije in ekologije. V tem času je vzniknil širok nabor literature z vseh področij, ki podrobno pretresa živali z vseh mogočih vidikov, kar priča o natančni pozornosti, ki so je deležne, in o njihovem vse večjem pomenu v zahodni kulturi. Vse to se odraža tudi v umetnosti, kjer so živali vse pogostejše predmet ‘visoke’ in popularne umetnosti. V prispevku obravnavam, kako je ta eksplozija zanimanja vplivala na umetniško fotografijo, in zagovarjam mnenje, da je v fotografski praksi prišlo do paradigmatškega premika od postmodernizma k posthumanizmu, kar kaže naraščajočo družbeno potrebo po tem, da odpravimo taktike gospodarjenja in namesto tega poiščemo primernejšo umestitev in sožitje v odnosu do naravnega sveta. Do neke mere lahko sicer posthumanizem razumemo kot posledico evolucije postmodernizma – zagotovo je pri obeh moč zaznati eklekticizem v slogu in tematikah, določena področja mišljenja in oblike praks pa so prešli od prvega k drugemu – kljub temu pa med obojim obstajajo tudi opazne razlike v pristopu do naravnega sveta, še posebej v odnosu do nečloveške živali. Je mogoče zaznati smer, ki bi jo lahko opredelili kot posthumano fotografijo? Sam pojem odpira precej zapletenih vprašanj.

Tematika ‘živali’ me je začela zanimati okoli leta 1995, ko sem za doktorat raziskovala fotografsko reprezentacijo, k čemur me je nemara pritegnila lastna izkušnja marginalizacije in zatiranja, saj sem bila ne-moški, nisem pripadala srednjemu razredu in sem živela na obrobju mesta in podeželja, konec koncev Jacques Derrida po zatiranosti primerja žival in žensko.

[Z]ver je pogosto veljala za živo bitje, ki si ga je treba podvreči, mu zagospodariti, ga udomačiti, obvladati, prav tako kot žensko, sužnja ali otroka; in ta analogija ni nepomembna. (Derrida 2011, 66)

Vendar pa je to morda preveč antropocentrična razlaga, zakaj me ta tema tako fascinira. Zato naj raje predlagam, da me je nečloveška žival pritegnila k sebi in me še danes drži v oblasti. V tistem času me je presenetilo, da so bile živali deležne tako malo resne pozornosti, kar opaža tudi Steve Baker v svoji prvi knjigi o reprezentaciji živali *Picturing the Beast (Slikanje zveri)*: “zaradi kulture običajno odvrčamo pozornost od tovrstnih reči, ker se nam zdijo nevredne analize” (Baker 1993, 8).

Ko opisuje, kako znotraj kulture žival postane ‘nevidna’ in izpraznjena vsakega pomenjanja, čeprav obenem dejansko ostaja na povsem vidnem mestu, se opira na Barthesovo razlago procesa naturalizacije. (Berger 1977, 11) Zazdelo se mi je, da se za tovrstno trivializacijo živali skriva več kot zgolj odiranje nečesa, kar imamo za neuporabno, in da gre prej za potlačitev grožnje, ki jo predstavlja nekaj, kar je zmotilo samozadovoljno gotovost zahodne civilizacije, in kar je izziv temu, kdo smo in kako razmišljamo o svetu in potemtakem nekaj, kar je treba obrzdati in nadzorovati. Kot trdi geograf David Sibley, zahodna kultura temelji na izključevanju in vse, kar je izključeno iz dominantne kulture, velja za nevarnost, ki bi lahko destabilizirala to kulturo. Kot zapiše, so “manjšine nepopolni ljudje” (in to pojmovanje lahko prenesemo tudi na nečloveško žival), ki zmotijo homogenizirano in prečiščeno topografijo večinskega družbenega prostora (Sibley 1995, 116).

Daljnega leta 1990 smo bili vsi postmodernisti (čeprav se je, ne da bi se zavedali, obdobje že bližalo koncu), ujeti v mrežo lastnih človeških označevalnih sistemov – jezik in fotografijo – ki so posredovali naš svet, nezmožni, da bi se vsaj dotaknili, kaj šele zaživeli v realnem, v kraju senc onkraj človeškega jezika in potemtakem razumevanja. Z umetniškim ustvarjanjem smo takrat v prvi vrsti nameravali prevprašati tovrstne reprezentacijske sisteme, da bi doumeli, kako delujejo, tako da smo jih obrnili same vase. Tako je tudi fotografija raziskovala fotografijo, proizvajalko pomena.

Živali smo degradirali na fizično raven, na domeno, ki je postajala vse bolj nepomembna, kolikor bolj je nastajajoče digitalno kraljestvo obetalo virtualne svetove, kjer je, kot je shrljivo prerokoval Paul Virilio, najpomembnejši kos pohištva postal sedež, nemara celo postelja “za negotovega voajerja, divan, na

katerem ga sanjajo, ne da bi sam sanjal, klop, kjer ga spravljajo v obtok, ne da bi se sam spravljal v obtok” (Virilio 1989, 34). Telesa so razpadala, ko so se umi, priklopljeni na aparate namišljene resničnosti, razširili in odpotovali v transhumanistično utopijo.

Kot zapiše Cary Wolfe:

Človeka dosežemo, tako da uidemo ali potlačimo ne zgolj njegov živalski, biološki in evolucijski izvor v naravi, ampak splošneje s tem, da v celoti presežemo spone materialnosti in utelešenosti. (navedeno po Grant in Jungkunz 2016, 7)

Nečloveško žival, ki predstavlja inertno snov (kar je dediščina mehanističnih filozofij Descartesa in Buffona), smo izključili iz tega ezoteričnega kraljestva, razen v obliki antropomorfnih reprezentacij. Pojav digitalnega je potrdil “neodpravljeni razkol med označencem in označevalcem” (Van Alphen 1997, str. 242) in umetniki lahko prosto “rekrutirajo živali, da simbolizirajo, dramatizirajo in osvetljujejo vidike lastnih izkustev in sanjarij” (Daston in Mitman 2006, 111) kot na primer v delu *Self-Portrait as a Rabbit (Avtoportret umetnika kot kunca)* Stephena Murphyja iz leta 1992 ali *Until the Kingdom Comes (Dokler ne pride kraljestvo)* Simena Johana, ki prikazuje ‘naravni’ svet skonstruiran iz več fotografij, posnetih na različnih prostorskih in časovnih lokacijah (pogosto v živalskih vrtovih). Kurator David E. Little primerja te fotošopirane fotografije s slikami Joshue Reynoldsa, “ki je zagovarjal umetnost, ki črpa iz najboljših delov narave. Za Reynoldsa navaden posnemovalec narave nikoli ne bo dosegel ničesar zares velikega, nikoli ne bo povzdignil in razširil pojmovanj ali ogrel gledalčevega srca” (Little nedatirano).

Kljub temu pa postmodernistični umetnik ni bil romantični genij modernistične prakse (Barthesova ‘smrt avtorja’ [Barthes 1997], in Kraussov napad na pojme izvirnosti [Krauss 1986, 2] sta ukinila “primarnost umetnikove vizije” [Crowther 2018, 138–139]), ‘jaz’ ni bil več cel in poenoten, temveč raztrgan, izmuzljiv, mnogoter, kar se je odražalo v “*pogledu* postmoderne živali,” kot pravi Steve Baker, “za katerega se zdi bolj verjetno, da pripada nekakšni zlomljeni, negotovi, ‘nepravi’ ali nepravilno obravnavani stvari, ki jo je težko brati drugače kot sredstvo za naslavljanje vprašanja, kaj dandanes sploh pomeni biti človek.” (Baker 2000, 868–870) Kar na tem mestu izpostavlja Baker, se tudi meni zdi pomembna poanta v odnosu do postmodernističnih del, ki se v glavnini ukvarjajo s človeškim, tudi kadar prikazujejo nečloveško žival.

V delu *Stray (Potepuški)* sem raziskovala postmoderni jaz z žanrom portreta. Ob svojem nastanku v renesansi je portret skušal odraziti “človekovo novo odkrito zavest o sebi kot individuumu” (Aleci 1998, 67). Ta civilizacijski proces je definiral človeka v nasprotju z ‘zverjo’, saj je “surova stvaritev ponujala najpriročnejšo referenčno točko v nenehnem procesu človeškega samoopredeljevanja” (Thomas 1991, 760–761). V tradicionalnem slikarskem portretu ‘idealiziranemu’ subjektu odstranijo vsa

znamenja živalskosti. Obratno pa je fotografija, ker lahko zabeleži tudi najbolj neznatne vidike subjektovega telesnega videza, to živalskost spet uvedla nazaj v portret.

	Fotografska tehnika je pogosto zabeležila nepopolnosti in telesne posebnosti, ki so po idealističnih načelih častnega portretiranja veljale za znamenje naključnih in živalskih elementov človeštva. (Woodall 1997, 7)
---------------	--

Tako je obveljala za nezaželen opomnik o tem, da je tudi človek v resnici žival. Če človeka na fotografskem portretu nadomesti nečloveška žival, kot na primer v delih *Monkey Portraits* (*Opičji portreti*) Jill Greenberg ali *James and Other Apes* (*James in drugi primati*) Jamesa Mollisona, se zgodi ravno nasprotno, tako da nečloveški subjekt postane antropomorfní človeški nadomestek. William Wegman je posnel serijo portretov sosledja generacij svojih weimarskih ptičarjev, s katerimi je učinkovitejše prikazal kompleksnost odnosov med vrstami, čeprav si jih pogosto prilašča popularna kultura, ki jih zreducira na ljubke in zabavne antropomorfne klišeje. Na izbranih videih iz zgodnjih sedemdesetih let Wegman hvali Mana Raya, ker je pravilno črkoval besedi ‘park’ in ‘out, okara pa ga, ker je besedo ‘beach’ (plaža) črkoval kot ‘beech’ (bukev). Zelo globoko in ganljivo je gledati, s kakšno zamaknjeno pozornostjo Man Ray posluša Wegmana, kako zadovoljen je ob pravilno zapisanih besedah in kako zaskrbljen zaradi tiste, ki jo je črkoval napačno. Vse to je še posebej ganljivo, ker je nezmožnost razumevanja in uporabe (človeškega) jezika veljala za eno očitnejših pomanjkljivosti nečloveških živali, po čemer so se ločile od svojih civiliziranih človeških gospodarjev (Thomas 1991, 571–572). Donald Kuspit opisuje Wegmanove pse kot bolj dostojanstvene in poštene od ljudi, saj “ljudje za fotoaparat preprosto postanejo prevaranti, kdo pa je že kdaj slišal za nepoštenega psa?” (Kuspit 1991, 100) Vendar pa tudi Kuspit vidi pasji subjekt v Wegmanovih portretih kot metaforo za človeka, živečega v razdrobljeni, postmoderni družbi, ki jo obvladujejo mediji.

John Berger v eseju “Why Look at Animals?” (“Zakaj gledamo živali?”) prodorno opisuje ekstremno marginalizacijo živali v času industrijskega kapitalizma na Zahodu. Intimni stik človeka in živali, ki je nekoč temeljil na izmenjavi pogledov, se je zreduciral na prikazen srečanja, kar je zmanjšalo pomen tako sodobnemu človeku kot sodobni živali. Ko obravnava živali, ki so se razmnožile in dandanes poseljujejo človeški svet, se pravi domače ljubljence, je Berger precej omalovažujoč; “ljubljenček” je zreducirana žival, spolno in socialno življenje ji narekujejo ljudje, slediti mora “načinu življenja svojega lastnika” in ne služi nobenemu pravemu namenu, razen da dopolnjuje svojega človeka (Berger 1980). Čeprav Berger v eseju ponuja številne uvide, Jonathan Burt pri njem zaznava nostalgijo po predmoderni utopiji in humanistično agendo. Kot piše Burt, Bergerja manj skrbi dobrobit živali, bolj ga zanimajo “premiki v psihologiji človekovega samopotrjevanja kot bitja v svetu” (Burt 2005, 203). Živali v postmodernistični fotografiji torej ne najdemo, a tudi

jezik se je izkazal za precej neprimernega. Derrida v *The Animal That Therefore I am* (*Žival, ki torej sem*) opozarja na neprimernost običajnega, splošnega, edninskega poimenovanja ‘žival’:

	kot bi bilo mogoče vsa nečloveška živa bitja kategorizirati v okviru zdravorazumske puhlice Žival, kljub zevajočim razlikam in strukturnim omejitvam, ki v samem bistvu njihovega bitja ločujejo vse ‘živali’, zato bi bilo to poimenovanje za začetek priporočljivo zapisovati v narekovajih. (Derrida 2008, 34)
---------------	---

Njegova različica živali je “*animot*, strateški neologizem, s katerim naj bi poimenovali zgodovinsko ‘zmešnjavo vseh nečloveških živih bitij v okviru splošne in običajne kategorije živali’. Izraz označuje nezmožnost ali zbeganost zahodne kulture, ko je skušala pojasniti, kaj ima v mislih z živalskim življenjem tako v smislu bitja kot bolj splošnega stanja živalskosti” (Bezan in Tink 2017, x, xi). Morda je še najbolj avtentičen način reprezentacije tovrstnih bitij uporabil Martin Pover v delu *Carceri*, kjer jih prikazuje v odsotnosti. Pover na ganljivih, oblikovno elegantnih fotografijah modernih kletk v živalskih vrtovih po Evropi, Ameriki in na Kitajskem razkriva umetna okolja iz jekla in betona, v katera ljudje zapiramo ‘divje’ živali, na metaforični ravni pa s fotografijami razkriva ironično dejstvo, da ljudje nikdar nismo zares imeli v lasti teh bitij, ki se nam še naprej izmikajo. Poverjeva dela nas izpostavljajo “dvojni razplastitvi zahodne estetike – plasti fotoaparata in plasti scenografije,” kot piše Liz Wells (nedatirano). Romantično poslikana platna in “naturalistični” rekviziti, ki “uokvirjajo” (Berger 1980, 23) živali, pričajo o človeški vizualni kulturi, pastoralne idile in namišljene krajine, ki pa ne ponujajo ‘živalske’ senzorične stimulacije, še posebej z vonjem in okusom. Nasprotno kot pri Poverju so potrta bitja v delu *Zoo* (*Živalski vrt*) Britte Jaschinski na fotografijah vidna, vendar so le redko jasno začrtana ali v središču kadra. Večinoma se pojavijo kot nekakšna senčna, srhljiva bitja (Royle 2003, 1–2) v brezdušnih distopičnih centrih za pridržanje. Berger jih opisuje kot “žive spomenike lastnemu izginjanju” (Berger 1980, 26) in trdi, da je zaradi tolikšne marginalizacije kakršen koli pogled med človekom in živaljo danes brez pomena. Ob formalnem fotografskem portretiranju *Suo Sarumawaši* Hirošija Watanabeja lahko razmislimo o uporabi živali kot nastopajočih za zabavo ljudi – na primer v japonskem običaju ‘plešoče opice’. Watanabe pojasnjuje, da se je odločil za formalne portrete, da bi “opice portretiral s kar največ spoštovanja in dostojanstva”. Peterson in Goodall (2000) opisujeta njihove odnose kot razmerja gospodarja in hlapca. Kot pravi Edward Said (2003, 32) takšna srečanja proizvajajo “kolonialno” poznavanje zatiranega, kar “mu” odreče samostojnost in omogoča zatiralcu, da uveljavlja prevlado nad njim.

Dandanes smo posthumanisti oziroma večina se nas trudi, da bi to postali, k čemur nas spodbuja obet prihodnosti brez hierarhij, brez dualizmov, brez fiksnih identitet, brez togih moralnih kodeksov. Če hočemo to doseči, se moramo ‘osvoboditi’ svoje človečnosti

oziroma, natančneje, mukoma konstruiranega humanističnega subjekta. Z našimi postajANJI naša telesa postanejo točke preobrazb in odpora proti zatiralskim zahtevam normalizirane subjektivnosti in konvencionalne moralnosti, ko ustvarjamo nove načine življenja (Cunniff 2011). V zadnjih nekaj desetletjih se je odnos do živali spremenil (kar zagotovo velja za akademski in umetniški svet), morda kot odgovor na pereče ekološke, demografske, geografske in ekonomske izzive, s katerimi se sooča sodobna družba (Coole in Frost 2010). Inertna snov živali je zdaj “živahna snov” (Benett 2010) v okviru novega materializma, kar bitjem, ki so nekoč veljala za pasivna, podeljuje tvorno silo in “ustvarja nove koncepte in podobe narave, ki potrjujejo imanentno vitalnost snovi” (Coole in Frost 2010, 8).

Kari Weil takole prepričljivo povzema izzive, ki nas čakajo:

	[K]ako razumeti in dodeliti glas drugim ali izkušnjam, ki se zdijo nedostopne našim načinom razumevanja; kako naj bomo pozorni na razliko, ne da bi si jo prilastili ali jo popačili; kako naj slišimo in pripoznamo tisto, česar morda ni mogoče izreči. (Weil 2012, 4)
---------------	--

Namesto o posthumanistični fotografiji se zdi bolj smiselno govoriti o nitih posthumanistične misli in prakse, ki prevevajo sodobno fotografsko umetniško prakso. Namesto da se distanciramo od nečloveške živali, posthumanizem ponuja potencialne sinergije in povezave s prepletenostjo, intra-akcijo in srečanji, ki so ‘etična’, ker v procesu postajanja stopamo v stik z drugimi in postanemo odzivni nanje, s tem pa si naložimo tudi odgovornost in zavezanost “živahnim racionalnostim postajanja, katerega del smo” (Barad 2007, 393). Spinoza predlaga etični pristop, ki odpira zmožnost drugega, da se izrazi ... (Barad 2007). V delu *What Remains* (*Kar ostane*) Sally Mann, ki ga je navdahnila avtoričina intenzivna čustvena vez, je to razvidno iz serij fotografij, s katerimi je po smrti svoje ljubljenske, hrtinje Eve, dokumentirala njeno razpadajoče telo.

	Minevanje je stvar preobrazbe, prehoda in bežnosti. Ob negotovih in nedoločenih mejah biti in nebiti se ljudje, kraji in reči premikajo čez dvomljiva, intersticijska stanja obstoja. (Bjerregaard, Rasmussen in Sorensen 2016, 1)
---------------	--

Minevanje daje občutek procesne narave posthumanistične prakse, kjer odprtost v prihodnost dopušča možnost spremembe. Vračanje fotografov od digitalnih k fotoaparatom velikega formata in tradicionalnim tehnikam obdelave in tiska odraža želje po čutnosti njihove telesnosti in materialnosti ter odmik od čisto cerebralnega.

Pozornost do drugih (nečloveških in človeških) zahteva globlje razumevanje sveta, kar lahko zaznamo v delih umetnikov, ki so se zavezali preživljanju časa s subjekti, da jih podrobno preučijo in na neki način doumejo, kako bi bilo biti to bitje. Martin Usborne je za svoje delo *Where Hunting Dogs Rest* (*Kjer počivajo lovski psi*) dve

leti preživel z lovskimi psi v Španiji, kjer jih je pomagal reševati, o njih je pisal blog, jih preučeval in fotografiral. Izkušnjo je opisal kot čustveno izčrpavajočo in obsesivno delo ljubezni. Donna Haraway zapiše:

	Odnosi med psi in ljudmi ne spadajo v kategorijo posnemanja ojdipskih, družinskih vezi, temveč spadajo med odnose <i>pomembne drugosti</i> : gre za sokonstitutivne odnose, v katerih nobeden od partnerjev ne predhaja drugega, drugi pa nikoli določen enkrat za vselej. (Haraway 2003, 12)
---------------	---

Delo, ki sem ga sama opravljala v zavetiščih za pse na Cipru, *Sensing the Familiar* (*Občutenje znanega*, Wells 2018), *spomenik* dejanskim življenjem, podpira metoda kritičnega realizma (Baetens 2007, 9), predana preiskovalna praksa, ki je zahtevala temeljito raziskavo, da bi razumela in izzvala ‘predobstoječo družbeno resničnost’.

Navsezadnje je posthumanistično fotografijo moč uporabiti za tvorjenje afektov. Erin Manning piše, da v umetnosti kot procesu “še ne gre za predmet, obliko ali vsebino” (Manning 2015, 45), temveč deluje skozi afekt, kar lahko sproži čustva in spremembe pri drugih; gre za “intuitivni potencial za aktivacijo prihodnosti” (Manning 2015, 46).

Viri

- Aleci, L. K. 1998. “Images of Identity: Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.” V *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, uredila Nicholas Mann in Luke Syson. London: British Museum Press.
- Baetens, J. 2007. *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula’s Photography*. Leuven: Leuven University Press.
- Baker, S. 2000. *The Postmodern Animal* (Essays in Art and Culture). Kindle ed. London: Reaktion Books.
- . 1993. *Picturing the Beast*. Manchester: Manchester University Press.
- Barad, K. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barthes, R. 1997. “The Death of the Author.” V *Image, Music, Text*, 142–148. New York: Hill & Wang.
- Bennett, J. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Berger, J. 1977. Why Look at Animals? V *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Bezan, S. in Tink, J., eds. 2017. *Seeing Animals after Derrida*. Lanham: Lexington Books.
- Bjerregaard, P., Rasmussen, A. E. in Sorensen, T. F., eds. 2016. *Materialities of Passing: Explorations in Transformation, Transition and Transience*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Burt, J. 2005. “John Berger’s ‘Why Look at Animals?’ A Close Reading.” *Worldviews: Global Religions, Culture, and Ecology*, (9)2: 203–218.
- Coole, D. in Frost, S. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Crowther, P. 2018. *Genesises of Postmodern Art: Technology as Iconology* (Routledge Advances in Art and Visual Studies). Kindle ed. Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis.
- Cunniff, G. E., 2011. “Responsive Becoming: Ethics between Deleuze and Feminism.” V *Deleuze and Ethics*, uredila Nathan Jun in Daniel Smith. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Daston, L. in Mitman, G., eds. 2006. *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. Kindle ed. New York: Columbia University Press.

Derrida, J. 2011. *The Beast and the Sovereign*, Volume 1 (The Seminars of Jacques Derrida). Kindle ed. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.

Grant, J. in Jungkunz, V. G., eds. 2016. *Political Theory and the Animal/Human Relationship*. New York: SUNY Press.

Haraway, D. J. 2007. *The Companion Species Manifesto*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Krauss, R. 1986. “The Originality of the Avant Garde.” V *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Kuspit, D. 1991. “Tart Wit, Wise Humor.” *Art Forum* 29(1): 93–101.

Little, D. E., Nedatirano. “Simen Johan’s Kingdom, The Beautiful Perfection of Unfulfilled Symbolism.” Amherst: Mead Art Museum. Dostopano 20. aprila. <https://www.simenjohan.com/texts/index.html>.

Manning, E. 2015. “Artfulness.” V *The Nonhuman Turn*, uredil Richard Grusin, 45–79. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Peterson, D. in Goodall, J. 2000. *Visions of Caliban: On Chimpanzees and People*. Athens: University of Georgia Press.

Royle, N. 2003. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.

Said, E. 2003. *Orientalism*. London: Penguin.

Sibley, D. 1995. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. Abingdon-on-Thames: Routledge.

Thomas, K. 1991. *Man and the Natural World* (Penguin Press History). Kindle ed. 760–761. London: Penguin Books.

Van Alphen, E. 1997. “The Portrait’s Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture.” V *Portraiture: Facing the Subject*, uredila Joanna Woodall. Manchester in New York: Manchester University Press.

Virilio, P. 1989. “The Last Vehicle.” V *Speed – Visions of the Accelerated Age*, uredila Jeremy Millar in Michiel Schwarz, 1998. London: Whitechapel Art Gallery.

Weil, K. 2012. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press.

Wells, L., ed. 2018. *Layers of Visibility*. Exhibition catalogue. Plymouth: University of Plymouth Press.

Wells, L. Nedatirano. “Carceri.” Dostopano 20. aprila. <http://martinoverphotography.blogspot.com>

Woodall, J. 1997. “Sovereign Bodies: The Reality of Status in Seventeenth Century Dutch Portraiture”. V *Portraiture: Facing the Subject*, uredila Joanna Woodall. Manchester in New York: Manchester University Press.

Kratka biografija

Carol Baker je profesorica in fotografinja, ki že od leta 1991 deluje v višjem šolstvu, na Univerzah v Sunderlandu, Derbyju, Edinburghu, Napieru in Plymouthu. Odkar je leta 2001 doktorirala, se v praktičnih raziskavah osredotoča na reprezentacije nečloveških živali in na implikacije posthumanistične in nove materialistične teorije. Svoja dela je razstavljala v VB, ZDA, na Japonskem in Cipru. Trenutno se pri ustvarjanju drži kritične realistične metode predane preiskovalne prakse, delno umetniške, delno dokumentarne, delno filozofske refleksije, ki fotografijo in besedilo uporablja za preučevanje oblasti, drugačnosti in marginalizacije. Za teoretično podlago se naslanja na dela Deleuza in Guattarija, Foucaulta, Serresa, Baradove in Massumija.

From Postmodernism to Posthumanism: The Photographed Animal

Carole Baker

Slovenian translation by Jaka Andrej Vojevec

Abstract: This essay was inspired by the growing critical and artistic attention currently afforded to the subject of the nonhuman animal within Posthumanism and a curiosity to explore photographic practices that could potentially contribute to this endeavour. An exploration of Postmodernist art practice has revealed a dramatic shift in approach to the nonhuman animal subject; essentially characterised as a move from a sceptical, emotionally-distanced, theoretically-grounded range of practices to those that are emotionally-engaged, affective and ethically responsive. This is not to suggest that this characterises all Posthumanist photographic practices; a number of critical writers ably theorise about global networks, nonhuman photography, abstraction of vision. Instead, I examine photographic practices which are embedded within compassion, generosity, responsibility. This is not a return to the modernist notion of the artist and his or hers creation, but a plea for productive interrelations based on equality and experimentation which will potentially lead to novel ways of living.

Keywords: posthumanism, photography of animals, art photography, nonhuman, animality

Short Biography

Carole Baker is an academic and photographer who has worked in higher education since 1991; at the Universities of Sunderland, Derby, Edinburgh Napier, and Plymouth. Since completing her doctorate in 2001, her practice-based research has centred on nonhuman animal representation and the implications of Posthuman and New Materialist theory. She has exhibited work in the UK, US, Japan and Cyprus. Carole’s current creative work is a critical realist method of committed investigative practice, part-art, part-documentary, part-philosophical reflection, which uses photography and text to examine power, alterity and marginalisation. It is underpinned with theoretical engagements, influenced by Deleuze and Guattari, Foucault, Serres, Barad and Massumi.

Živali 1914–1918 kot del vojne propagande

Jani Pirnat

“Zgodbe o živalskem junaštvu človeku najzvestejšega prijatelja je vojna propaganda rada uporabila tudi kot zgled vojakom.”

Med prvo svetovno vojno je bil nabor živali enak naboru ljudi (**slika 1**). Imele so ‘dolžnosti’ do človeštva in domovine. Po takratnem prepričanju naj bi po dolžnosti v vojni tudi umirale, za junaštva so bile čaščene in odlikovane z medaljami, spet druge zaničevane kot sovražnik, ki ga je treba iztrebiti, tretje so anonimne končale v konzervah in loncih ali izginile zaradi uničenega okolja. Prav živilskopredelovalna industrija obstojne in konzervirane hrane se je začela med prvo svetovno vojno zaradi pozicijskega bojevanja in pogostokrat prekinjenih oskrbovalnih linij, posebej v visokogorju tudi na soški fronti.

Ilustrirani glasnik, *La Domenica del Corriere*, *Le Miroir*, *The War Illustrated*, *Das Illustrierte Blatt*, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, časopisi, ki smo jih člani Društva za domače raziskave (Damijan Kracina, Alenka Pirman, Jani Pirnat in Katarina Toman Kracina) preiskali v umetniško-raziskovalnem projektu Živali 1914–1918, izdatno obravnavajo sobivanje živali in vojske na frontah.

Časnikarstvo je bilo glavni medij prve svetovne vojne in kredibilnost poročanja ključnega pomena. Kupci časopisov so zahtevali pristnost in po iznajdbi poltonskega tiska, pri katerem se fotografija neposredno prenese v tisk, je bila fotografija v časopisju tako rekoč nuja (Tausk 1988, 44). Vojska je že od začetka strogo nadzorovala fotografiranje na fronti in nekaj časa je bilo le del vojnega izvidništva, fotografi na fronti pa del propagandnih oddelkov. V časopisih objavljene fotografije s front so bile večinoma uprizorjene (Fritz nedatirano). Proti koncu vojne pa je bil nadzor vse manjši in potreba po pristnosti vse večja, saj so novice s fronte prihajale tudi kot ranjenci in trupla, ki so kazali tragično plat. Delež kmečkega prebivalstva je bil takrat znatno večji in to je bilo navajeno vsakodnevno skrbeti za živali. Sočutje vojakov na fronti do umirajočih in trpečih živali je zato močno negativno vplivalo na vsesplošno bojno moralo. Obstaja nemalo pričevanj, ko je vojake huje prizadela smrt živalskega sovojaka kot pa človeškega.

Živali so bile zato zelo priljubljena tema in poročati je bilo treba primerno, da se ne bi pretirano razburjalo civilnega prebivalstva, ki je na naborih oddajalo tudi svoje živali. V omenjenih časopisih je še posebej v prvih letih mnogo opisov, kako je delovanje živali v vojni uspešno, zato so jih potrebovali veliko. Mnogokrat so bile del humornih fotografij, na katerih se vojaki igrajo z njimi. Dajali so vtis, da se jim godi dobro, da so zdravi in se zabavajo.¹ “Ta vojna je bila tak špas, mar ne?”

Tudi barvanje belega konja na črno je dokaj povedna prispodoba klasične prevare konjskih mešetarjev, ki jo lahko prenesemo na bistrournne nesmisle uporabe živali v vojnih taktikah (**slika 2**).

Povzetek: Članek obravnava primere uporabe živali tudi za vojno propagando s fotografijo, ki je služila upravičevanju živalskega nabora, vzdrževanju bojne morale in prikazovanju krutosti sovražnika. S takratnimi živalskimi ‘heroji’ v časopisih – konji, psi in golobi – je predstavljen odnos človeka do živali med prvo industrijsko tehnološko vojno, ki je pokazal ranljivost in nesmisel uporabe živali na frontah.

Ključne besede: živali v vojni, prva svetovna vojna, izvidniška fotografija, reprezentacija živali, propagandne fotografije živali

¹ "Zdrav sem in dobro se mi godi," je bilo edino že natisnjeno sporočilo na razglednici, ki so ga lahko vojaki poslali s fronte. Vse ostalo je bilo cenzurirano in prepovedano, zato so vojaki o svojem resničnem stanju pogostokrat pisali pod znakom.

Instinkt

Vanja Bučan, Anja Carr, Klaus Pichler,
Alexandra Soldatova, Daniel Szalai

Mednarodna fotografska razstava

20. 6.–25. 8. 2019

Prvo predverje Cankarjevega doma, Prešernova cesta 10,
1000 Ljubljana

Kuratorka: Jasna Jernejšek / Produkcija: Membrana /
Koprodukcija: Cankarjev dom

SKUPINSKA RAZSTAVA *Instinkt* predstavlja dela mednarodne zasedbe ustvarjalk in ustvarjalcev, ki raziskujejo, kako je odnos med živaljo in človekom ideološko poudarjen ali prikrit s podobami ter kako pojem instinkta definira tako fotografski proces kot tudi fotografsko reprezentacijo.

S kulturno marginalizacijo živali, kot poimenuje odnos sodobnega človeka do živali John Berger, ki se je dogajala skozi vse 20. stoletje, so živali postale predvsem potrošno blago. Sobivanje in magično verovanje, ki sta nekoč v temelju oblikovala človekov odnos do živali, sta se umaknili kapitalističnemu proizvodnemu procesu. Danes človek živali potrebuje predvsem za hrano, jih uporablja za zabavo in razvaja kot hišne ljubljence. Naš vsakdan je preplavljen z živalskimi podobami, ki sooblikujejo naš pogled na živali, od nepreštevnih fotografij domačih in eksotičnih živali na družbenih omrežjih do modnih dodatkov z živalskimi vzorci. Obdajamo se z antropomorfnimi živalskimi igračami, živalim pripisujemo človeške značilnosti (in obratno), sprejemamo jih kot enakopravne člane družine, z njimi se identificiramo. Živali vodijo naše potrošniške navade in izbire življenjskega sloga ali predstavljajo nacionalne in državne simbole ter ideologije.

Ne glede na to, ali podobe živali uporabljamo kot blago za izmenjavo, marketinško orodje, kot orodje znanstvenih raziskav ali znamenja domačnosti, kot neme trofeje iz eksotičnih krajev ali živalskih vrtov, le-te govorijo o določenem postopku udomačevanja tako znaka kot referenta. V obdobju antropocena je človek obveljal za najbolj invazivno vrsto, ki je s procesom domestifikacije in kulturacije živali izoblikovala naravo po svoji meri in popolnoma predrugačila pomen instinktivnega in naravnega. Z nadvlado pa je prišlo tudi razočaranje in danes se vzvišeni odnos do živali umika ideji *postspecizma* (človek kot ena

izmed živečih vrst). Novi načini reprezentacije živali so posledica predrugačenega odnosa do živali, ki se na določen način vračajo k svojim totemističnim koreninam. Ob vse večjem zavedanju o alarmanтности okoljskih in podnebnih sprememb, ki jih je človek povzročil s posegi v naravna okolja in habitate, se vse glasneje pojavlja tudi zahteva po novi vrsti odgovornosti, empatiji in solidarnosti, tako medkulturni kot medvrstni.

Avtorice in avtorji tematizirajo različne aspekte reprezentacije živali in iz različnih perspektiv naslavljajo kompleksen odnos človeka do živali, njunega sobivanja in pomene, ki iz tega izhajajo: od konceptualne obravnave hišnih ljubljencev in z njimi povezanih mitologij (Alexandra Soldatova), antropomorfnih reprezentacij živali v popularni kulturi in pojava medvrstnih subkultur (Anja Carr), komercializacije in estetizacije živali, živalskosti in naravnega (Vanja Bučan), tehnoloških modifikacij živalskih ekstraktov v farmacevtski industriji in strategij njihovega oglaševanja (Daniel Szalai) do taksidermije kot običajne prakse ohranjanja živalskih trupel in njihove klasifikacije z namenom raziskovanja in razstavljanja (Klaus Pichler).

Jasna Jernejšek

Instinkt / Instinct

20. 6.–25. 8. 2019

Prvo predverje Cankarjevega doma, Prešernova cesta 10, 1000 Ljubljana

Umetniki in umetnice: Vanja Bučan, Anja Carr, Klaus Pichler, Alexandra Soldatova, Daniel Szalai // Kuratorka: Jasna Jernejšek // Strokovna sodelavka: Emina Djukić // Spremno besedilo: Jasna Jernejšek // Postavitve razstave: Emina Djukić, Jasna Jernejšek // Pomoč pri izvedbi razstave in spremljevalnega programa: Ajda Auer, David Bordon, Regina Jakšič, Lucija Rosc, Karin Rošker, Lana Špiler, Leopold Štefanič, Neža Ternik, Lea Topolovec // Produkcija: Membrana // Koprodukcija: Cankarjev dom // Projekt so omogočili: Oddelek za kulturo Mestne občine Ljubljana / Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport Republike Slovenije / Javni štipendijski, razvojni, invalidski in preživninski sklad Republike Slovenije / Evropski socialni sklad / Balassijev inštitut // Spremljevalni program projekta sofinancirata Republika Slovenija in Evropska unija iz Evropskega socialnega sklada.

GALERIJA
FOTOGRAFIJA

KNJIGARNA IN GALERIJA FOTOGRAFIJA

fotografska literatura, pregledi, monografije,
revije, razstavni katalogi, mape za hranjenje fotografij ...

Levstikov trg 7, Ljubljana

www.galerijafotografija.si

FOTOGRAFIJA 84, 85 / 2019 • ISSN 1408-3566 • izdajatelj revije *Fotografija*: Membrana, Maurerjeva 8, 1000 Ljubljana • tel.: +386 (0) 31 777 959 • e-pošta: info@membrana.org • urednika: Jan Babnik (gl. In odg. urednik), Ilija T. Tomanić • uredniški odbor: Mark Curran (Dublin Institute of Technology, Irska; Freie Universität Berlin, Nemčija), Ana Peraica (neodvisna raziskovalka, poučevalka, Hrvaška), Witold Kanicki (UAP Poznań, Poljska), Miha Colner (Mednarodni grafični likovni center, MGLC, Ljubljana, Slovenija), Lenart Kučič (neodvisni novinar, *Pod črto*, Slovenija), Emina Djukić (Univerza v Ljubljani, Slovenija), Jasna Jernejšek (neodvisna raziskovalka, kuratorka, Slovenija), Asko Lehmuskallio (Univerza Tampere, Finska), Devon Schiller (neodvisni raziskovalec, ZDA), Robert Hariman (Univerza Northwestern, ZDA) • posvetovalni odbor: Alisha Sett, Andreia Alves de Oliveira, Iza Pevec, Matej Sitar • avtorji prispevkov: Carole Baker, David Bate, Emina Djukić, Miha Colner, Naomi Kritzer, Joan Fontcuberta, Jasna Jernejšek, Panos Kompatsiaris, Lenart J. Kučič, Montse Morcate, Andreia Alves de Oliveira, Jani Pirnat, Urška Savič, Monika Schwärzler, Maja Smrekar, Nezaket Tekin • prevodi: Sonja Benčina, Tadej Turnšek, Jaka Andrej Vojevec, Miha Marek, Nataša Illec, Tom Smith • jezikovni pregled slovenščine: Nina Pucer Žitko, Anja Cerar • jezikovni pregled angleščine: Tom Smith • projekti in fotografije: Joan Fontcuberta, Lenart J. Kučič, Nataša Illec, Aleksandrija Ajduković, Bojan Mijatović, Clare Benson, Vanja Bučan, Borut Peterlin, Manuel Vason, Anže Sekelj in Hana Jošić, Sandra Odgaard, Manca Jevšček, Dagmar Kolatschny, Artur Kucharczak, Marko Stojanović, Hendrik Zeitler, Rob Macinnis, Montse Morcate, Nobuyoshi Araki, Michael Ackerman, Nezaket Tekin, Anja Carr, Klaus Pichler, Alexandra Soldatova, Daniel Szalai, Maja Smrekar • oblikovanje: Primož Pislak • priprava za tisk in tisk: Cicero • naklada: 400 izvodov • izid revije je finančno podprla Javna agencija za knjigo Republike Slovenije • vse fotografije in besedila © Membrana, razen tam, kjer je navedeno drugače • fotografija na naslovnici: Marko Stojanović, *Oaze XI*, Amsterdam, 2016, objavljena z dovoljenjem avtorja • slika na zadnji strani: Central News Photo Service, *Oprema za jarke (Equipt [sic] for the trenches)*, (1914–1918). Z dovoljenjem Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.

[www.membrana.si]



4680

ISSN 1408-3566

12 €



8.4



9 771408 356006